



La Lettre de l'OCIM

Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques

184 | 2019
juillet-août 2019

L'esthétique de l'exposition selon GHR et la captation du regard

Daniel Jacobi



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ocim/2908>

DOI : 10.4000/ocim.2908

ISSN : 2108-646X

Éditeur

OCIM

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2019

Pagination : 22-25

ISSN : 0994-1908

Référence électronique

Daniel Jacobi, « L'esthétique de l'exposition selon GHR et la captation du regard », *La Lettre de l'OCIM* [En ligne], 184 | 2019, mis en ligne le 01 juillet 2020, consulté le 24 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ocim/2908> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ocim.2908>

Ce document a été généré automatiquement le 24 janvier 2021.

Tous droits réservés

L'esthétique de l'exposition selon GHR et la captation du regard

Daniel Jacobi

- 1 « Alors seulement pourra-t-on prendre une vue claire des lignes de force comme des sinuosités d'une pensée qui traitait les théories et les concepts comme des objets muséaux, et ces derniers comme des idées sensibles ». I. Chiva, 1985

La section « Un établissement humain, l'Aubrac », reconstitution de l'intérieur d'un buron d'Aubrac vers 1910 dans la galerie culturelle du Musée national des Arts et Traditions populaires à Paris, 2005.



© Mucem/Daniel Adam

- 2 On a tant parlé de « la muséologie selon GHR », de la rupture avec les pratiques antérieures et de sa méthode originale de concevoir les expositions que l'on semble ne plus pouvoir en dire quelque chose d'autre que la vénération dont elle a fait l'objet de la

part de ses élèves et d'une partie de ses suiveurs, même si plus tard, elle sera critiquée. Citons ainsi : la singularité de la démarche de mise en exposition pensée comme l'aboutissement d'une recherche de terrain ou d'une collecte ethnographique réalisée par des chercheurs du domaine. Ou encore le choix soigneusement réfléchi dans la collection multiple d'un seul item, geste qui est connu sous le nom de sélection de l'objet témoin. Et aussi l'emploi du fil nylon pour dresser les vêtements de travail selon les postures laborieuses dans des vitrines sans faire usage de mannequins. Et ainsi de suite...

- 3 Il y a pourtant au moins deux dimensions qui n'ont pas souvent été décrites : la dimension esthétique des unités d'exposition qu'il a conçues ou fait concevoir avec un perfectionnisme et un bouleversant souci du détail, d'une part. L'agencement de ces unités dans l'espace architectural qu'il a toujours pris soin de faire disparaître comme s'il voulait l'escamoter, d'autre part. Ces deux dimensions ont comme effet de focaliser l'attention du visiteur, de rythmer le parcours en faisant se succéder des temps forts et des moments de promenades de repos (temps faible) tout en dirigeant le regard du public.

Choisir le mobilier, les supports et les socles

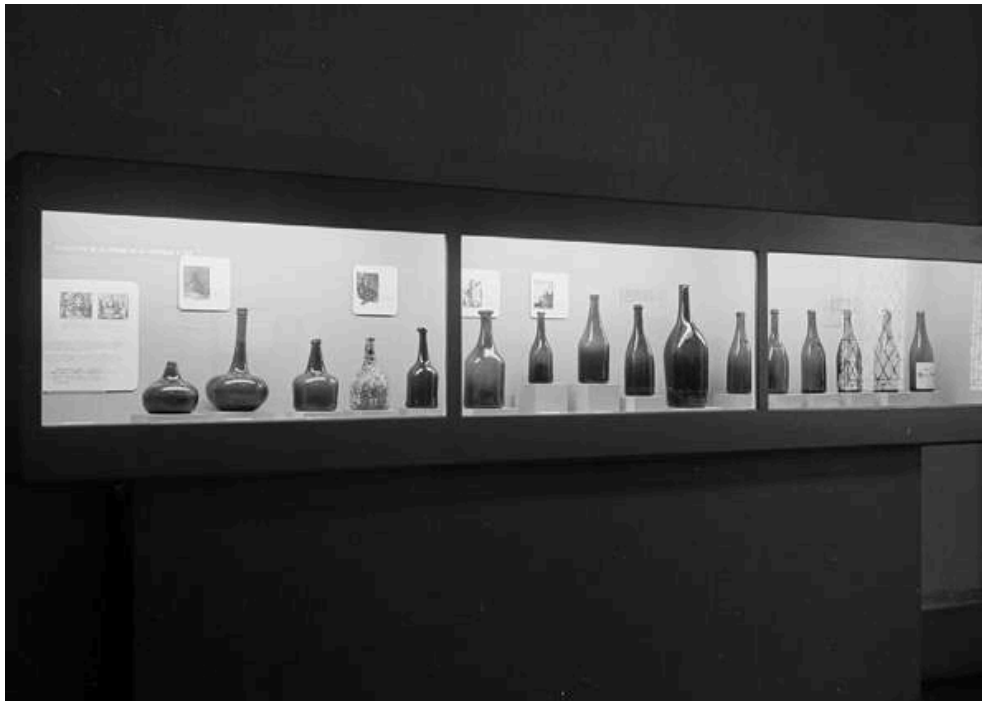
- 4 La grammaire de production de l'exposition selon GHR est toujours réfléchie selon des principes très fermes. Elle alterne l'analytique et le synthétique. Chaque objet-de-musée peut être exposé comme unica ou comme élément d'un ensemble synthétique et cohérent. Ici, un vestige archéologique en ouverture d'un parcours. Plus loin, une vitrine montrant la série évolutive d'un outil ou d'un objet. Et bien sûr, un art maîtrisé pour concevoir un diorama faisant apparaître la cohérence d'un espace privé intime avec le mobilier bien en place dans le décor restitué sans fard, les instruments et outils de la même période et la trace des utilisateurs qui semblent avoir laissé tout en place pour sortir de l'installation.
- 5 L'expôt, qu'il s'agisse d'un instrument, d'un outil, d'un objet artisanal, n'est jamais séparé de son contexte d'usage. C'est un peu une stratégie opposée de celle du musée imaginaire de Malraux dans lequel la beauté intrinsèque de l'objet est considérée ontologiquement, pour elle-même, quelle que soit son origine continentale ou son ancienneté de fabrication.
- 6 Dans chacune de ses unités, le souci premier est de restituer un ensemble bien étudié par les spécialistes et pour lequel on a collecté des témoins matériels authentiques qui seront scénarisés selon l'ordonnancement du procès de travail et en simulant les postures des artisans qui maîtrisent les outils et les matériaux et les mettent en œuvre sous les yeux des visiteurs.
- 7 Pour la réalisation de ces ensembles, la fabrication d'un mobilier sur mesure est faite de façon extrêmement soignée, presque de façon maniaque. Chaque détail est maîtrisé pour se fondre dans l'ensemble et ne le dépareiller en rien. Vitre qui descend jusqu'au sol, éclairage zénithal soigneusement dosé et focalisé sur les éléments clefs. Cimaïses peintes, le plus souvent dans des valeurs neutres et sombres, reconstitution des sols avec autant que de besoin emploi de matériaux naturels, produisent un ensemble très sobre, dépouillé.

- 8 La muséographie fait appel à des supports discrets où des socles permettent de régler la hauteur des outils ou des matériaux enfin qu'ils soient disposés exactement à leur place. Des petits numéros, souvent gravés sur des petits cubes de verre sablé, identifient chacun d'eux. Ce numérotage permet de les désigner et de les dénommer, sans erreur ni ambiguïté, en se reportant, soit à une étiquette collective disposée sur un des côtés, soit sur un bandeau disposé en bas et incliné à 45° pour améliorer la lisibilité des textes. Dans l'exposition selon GHR, tout est au service des objets ethnographiques.
- 9 Eux seuls focalisent le regard du public au point que leur mise en scènes, pourtant très élaborée, disparaisse ou devienne comme invisible...

Maîtriser la couleur à la manière d'un peintre

- 10 L'exposition selon GHR commence par se séparer et s'isoler du lieu qui l'accueille ou l'abrite. L'exemple, aujourd'hui en partie effacé, de sa muséographie au musée de vin de Bourgogne (à Beaune) en a été un bel exemple. Il y est parvenu à faire oublier l'architecture par le choix des couleurs et le réglage de l'éclairage ambiant. Sans hésitation aucune, il occulte les fenêtres, fait peindre d'une couleur uniforme mate un plafond de bois ancien « à la française ». Certes, pour contrôler la luminosité, mais aussi pour guider le regard et capter l'attention du visiteur seulement sur ce qui est exhibé et que l'expositeur veut lui montrer. Il contrôle ensuite l'éclairage un peu comme s'il cherchait à organiser une luminosité semblable à celle qui paraît naturelle dans les tableaux de Vermeer. D'une façon plus générale, à la manière d'un peintre, il tire parti des couleurs de ce qui est exposé pour choisir les teintes de celle du fond et du décor ambiant. Tantôt, il accumule les séries comme pour saturer d'un même motif tout le volume disponible, tantôt au contraire il isole un artefact au centre du dispositif de mise en exposition.
- 11 Dans la vitrine-série sur l'évolution de la bouteille de Bourgogne, comme les bouteilles ont une dominante de couleur vert sombre, il fait peindre le fond du dispositif d'une couleur complémentaire, comme un rouge-corail. Les références à la peinture et à la création du XX^e siècle sont incessantes dans les expositions de GHR. Il s'est servi à l'occasion de tableaux de Fernand Léger ou d'autres artistes de son temps comme Picasso qui partageaient avec lui son goût pour le cirque.

Enquête sur la viticulture en Bourgogne (1946-1950) : vitrine des bouteilles dans la salle consacrée aux arts bachiques au musée du Vin de Bourgogne à Beaune, 1950.



© Mucem/Jacques Barré

Une esthétique de l'objet

- 12 Sa culture d'artiste et de musicien du XX^e siècle fait de lui un familier d'Apollinaire, des saltimbanques et des forains (ceux qui sont évoqués dans la musique de Louis Sauguet). Mais surtout il connaît et apprécie Duchamp et sa capacité à exposer des objets bruts qu'il transforme, par le seul geste de mise en exposition. Geste qui suffit à convaincre le regardeur qu'il est une œuvre d'art.
- 13 L'influence de Picasso ou Léger, autant d'artistes qui ont su très vite tirer parti des objets, à la fois comme motifs et/ou matériaux susceptibles de s'intégrer dans leurs œuvres est manifeste. Mais on pense aussi à l'italien Morandi et à son motif favori de bouteilles et de pots peints en aplat et disposés sur une étagère. D'une manière plus globale le programme d'exhibition des objets de GHR concrétise remarquablement les analyses des auteurs qui ont été fascinés par les objets et leurs qualités esthétiques propres qu'il s'agisse de Baudrillard, Schaeffer ou plus philosophiquement de Van Lier.
- 14 Il y a dans la mobilisation des objets dans les expositions de GHR comme une mise en œuvre de la typologie structurale qu'avait esquissée Baudrillard. C'est un équilibre subtil que la mobilisation des objets établit. D'un côté, l'outil perd sa fonction car elle est oubliée ou inconnue dans la mémoire de la plupart des visiteurs. Le risque est qu'il devienne décoratif ou que son exhibition dans le musée ne soit rabattue sur sa seule valeur d'ancienneté. Qu'il ne devienne ainsi qu'une pure évocation du temps passé. Mais GHR, en ne le séparant jamais de son contexte d'usage, ni des gestes des acteurs ou des matières qu'il modifie et transforme, le replonge dans le système social de son

engendrement, c'est-à-dire dans un système social antérieur quand bien même ce dernier a disparu.

- 15 La production de l'exposition selon GHR est toujours exactement sur une crête, un peu comme si elle hésitait entre le traitement savant (une mobilisation seulement ethnographique inscrite dans les sciences anthropologiques) et une convocation esthétique destinée à générer de la délectation. Et cela d'autant plus qu'un outil ou un objet de production artisanale n'ont pas en eux-mêmes des qualités esthétiques propres. C'est la production de l'exposition qui seule leur confère, souligne Schaeffer, l'un ou l'autre statut.

Effacer l'architecture pour mieux rythmer la visite et focaliser le regard

- 16 L'espace de l'exposition GHR est le plus souvent mat, sombre, voire noir. En faisant disparaître la présence du bâtiment d'accueil au bénéfice des premières unités du parcours d'exposition, l'expositeur capture le regard du visiteur. Comme si Rivière voulait effacer les murs et l'architecture et créer un lieu spécifique : celui du discours d'exposition fluide et continu. Le visiteur ne doit pas être distrait par les ornements du lieu, un plafond décoré, un mobilier historique ou une signalétique ancienne assignée au monument. La lumière contrôlée ne sera mobilisée que pour focaliser l'attention ou parfois suggérer une ambiance voulue par l'expositeur et au service du sens qu'il veut communiquer au public. Les fenêtres sont occultées afin qu'à aucun moment le regard du public ne soit distrait par le paysage extérieur
- 17 En fait, dès l'entrée dans le parcours de l'exposition, le visiteur est sous l'emprise de l'expositeur. Non seulement son regard n'a pas l'occasion d'être distrait de ce qui est exhibé mais la distance entre chacune des unités d'exposition l'empêche d'en voir deux simultanément. La succession des expôts et la distance qui les sépare les uns des autres rythment le déplacement et contrôlent l'attention. Le rythme qui, comme le lui a enseigné un de ses maîtres Leroi-Gourhan, est celui du geste de création de l'artisan qui répété façonne l'objet. Et c'est ce rythme qui lui permet aussi de lutter contre le risque de l'accumulation. Il est toujours difficile pour un conservateur de ne montrer qu'une infime partie des trésors collectés. Au point que certaines vitrines de GHR fassent de la répétition et du rythme le principe organisateur d'une unité d'exposition
- 18 De plus, à la façon de la photographie ou du cinéma, GHR se soucie de la profondeur de champ. Il n'hésite pas à créer un second plan derrière celui des objets mis en avant et bien éclairés. Dans celui-ci, il glisse d'autres éléments qui évoquent des sources ou construisent des analogies, comme par exemple la reproduction d'un tableau de Chardin attestant la présence d'une carafe à vin dès le XVIII^e siècle.
- 19 En parvenant à focaliser le regard du visiteur sur des unités d'exposition soignées et savamment ordonnées toujours placées à bonne distance afin que l'empan du regard n'en aperçoive qu'une seule, GHR transfigure ce qu'il expose. Chaque vitrine ou diorama, expôt longuement pensé, conçu lentement par touches successives, tend à le faire basculer du savant à l'esthétique et donc sans ambiguïté vers la délectation. L'exposition GHR ressemble rétroactivement à la création de certains plasticiens contemporains. Prolongeant le geste duchampien, ces derniers exposent des objets manufacturés (on pense évidemment à Bertrand Lavier ou à Allan McCollum pour ses

accumulations) comme autant de médiums qui à eux seuls participent à créer une œuvre d'art. Des expositions comme *Chefs d'œuvres* (Centre Pompidou, Metz) où était présentée la transhumance, ou *Dioramas* (Palais de Tokyo, 2017), où les créations d'artistes contemporains (comme par exemple Mark Dion) côtoyaient un diorama de GHR, montrent à qui en douterait que la dimension esthétique est toujours latente dans l'exposition qu'il produit patiemment.

La section « Élevage » dans la galerie culturelle du Musée national des Arts et Traditions populaires à Paris, 2005.



© Mucem/Daniel Adam

BIBLIOGRAPHIE

Baudrillard, J. L'objet marginal : l'objet ancien », in *Le système des objets*. Gallimard, 1968, pp. 103-119.

Chiva, I. Georges Henri Rivière un demi-siècle d'ethnologie de la France, *Terrain*, n°5, 1985, pp. 76-83.

Debray, C. (dir.) *Marcel Duchamp la peinture même*, « Pudeur mécanique », chap 4, Catalogue de l'exposition, Centre Pompidou, 2015.

Demossier, M. et Jacobi, D. Entre recherche et esthétique : la bouteille de Bourgogne selon Georges Henri Rivière, *Revue du Cnam*, 1994, pp. 16-24.

Djaoui, D. L'art contemporain en tant qu'outil de médiation de l'exposition *César, le Rhône pour mémoire*, in Jacobi, D. et Denise F. (édit.) *Les médiations de l'archéologie*, Ocim/EUD, Dijon, 2017, pp. 105-120.

Duclos, J.-C. Depuis Rivière... *Le Monde alpin et rhodanien*, n°1-4, 2005, pp. 139-150.

Gorgus, N. *Le magicien des vitrines. Le muséologue Georges Henri Rivière*. Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2003.

Le Bon, L. et al. Exposer l'absence, *Catalogue de l'exposition Dioramas*, Palais de Tokyo, 2017, pp. 8-13.

Leroi-Gourhan, A. *Le geste et la parole, tome 2 La mémoire et les rythmes*. Albin Michel, 1965.

Schaeffer, J.-M. Objets esthétiques ? *L'Homme*, n°170, 2004, pp. 25-45.

Van Lier, H. Objet et esthétique. *Communications*, Les objets, n°13, 1969, pp. 89-104.

Viatte, G. (édit.) *Catalogue de l'exposition Georges Henri Rivière, Voir c'est comprendre*. Mucem, 2018.

RÉSUMÉS

danieljacobi@orange.fr

Cet article est extrait de dossier « L'exposition ethnographique selon Georges Henri Rivière ». Ce dossier est l'occasion de reparler d'une question essentielle : en quoi les multiples expositions qu'a conçues et coordonnées Georges Henri Rivière ont-elles renouvelé le mode de collecte et d'exhibition des collections ethnographiques ? Au point de faire de la muséologie selon GHR un tournant dans l'écriture du discours expographique et une référence connue dans le monde entier. Il s'agit de rappeler, de façon claire et concise, quels ont été les principes clefs de son inventivité et de sa créativité expographique à travers quelques exemples. Marie-Charlotte Calafat et Germain Viatte reviennent sur les restitutions fidèles réalisées pour l'exposition du Mucem. Jean-Claude Duclos évoque l'exposition initiale, fidèle à l'enseignement de GHR, qu'il a conçue en Camargue. Daniel Jacobi prend exemple du musée du vin de Bourgogne à Beaune pour souligner les qualités esthétiques de cette muséologie. Enfin, Serge Chaumier replace la période Rivière dans l'évolution des expositions dans les musées dits de société.

INDEX

Mots-clés : Georges Henri Rivière, muséographie, collections

AUTEUR

DANIEL JACOBI

Professeur émérite, Avignon université